

Comunicaciones

Teatro bajo la arena: *El público* de Federico García Lorca

Nora Gabriela Iribe

Bachillerato de Bellas Artes-Colegio Nacional "Rafael Hernández"-Liceo "Víctor Mercante"-
Universidad Nacional de La Plata

Resumen

El público es una obra teatral que Federico García Lorca escribió en 1930, fue leída a fines de ese mismo año y en 1936, pero permaneció inédita hasta 1976, cuando fue publicada en versión incompleta. El recorrido del texto es tan complicado como su lectura para una posible puesta en escena. Obra calificada de "irrepresentable" y "teatro bajo la arena", explora nuevos recorridos de textualidad escénica. Teatro de ruptura: ruptura con la lógica convencional de las palabras; ruptura de los límites entre arte y realidad; ruptura de la línea luminosa de las candilejas, que marcaba la separación tradicional de actores y espectadores. Obra de complejas extensiones que obliga a indagar su vinculación con las vanguardias históricas y con el surrealismo en particular. Teatro de máscaras, disfraces y pelucas que marca la representación dentro de la representación al mejor estilo barroco. Texto que deconstruye Romeo y Julieta, la universal pareja shakesperiana, y permite aproximaciones a las teorías modernas de género y a la tendencia "queer". Obra con ecos de Pirandello y de Cocteau, con influencias de Buñuel y Dalí que invaden el espacio escénico de imágenes cinematográficas y plásticas. Pieza precursora que anuncia a Artaud y a Beckett, al teatro de la crueldad y al teatro del absurdo. Dramaturgia que asombra en el siglo XXI.

Palabras clave: teatro bajo la arena - surrealismo - queer - público

El origen de esta ponencia debe buscarse en los escenarios. Como profesora de la Escuela de Teatro La Plata se me acercó hace unos dos años un conocido director de teatro que me comentó su interés en *El Público* de Federico García Lorca y, en ese momento me hizo una breve pero certera reseña de la obra. Confieso mi lejanía en aquellos días del texto del que recordaba vagamente su condición de "teatro imposible", denominación que también comprendía a *Así pasan los años*. Ese fue el disparador de mi curiosidad por la obra y su lectura desde el punto de vista de una posible puesta en escena. Por otra parte, es necesario subrayar la abundante y reciente bibliografía acerca de la obra y remarcar también las numerosas puestas en escena que se sucedieron al estreno mundial de 1978.

La azarosa historia del texto añade un ingrediente más de interés al tema. *El Público* fue concebido durante el viaje a Nueva York. Lejos de su patria, la ciudad de los rascacielos libera a Lorca de presiones y condicionamientos, y le permite consolidar ideas y actitudes anteriores. Concebido en Nueva York, escrito en su mayor parte en Cuba, fue finalizado, ya de regreso en Granada en agosto de 1930. Los textos teatrales de su juventud permiten deducir su intención de escribir al margen de las convenciones. Sin embargo, con el fracaso de *El maleficio de la mariposa* advierte la dificultad de la empresa. La contienda entre los deseos estéticos y la necesidad de llegar al público es una constante en su producción dramática que define su trayectoria creativa y sus numerosas reflexiones sobre el hecho teatral. *El Público* es, entonces, compuesto con plena voluntad de ruptura. Lorca tiene gran interés en el estreno de la obra. Martínez Nadal ha contado que, a finales de 1930 o principios de 1931, cuando se dirigían a casa de los Morla para leer *El Público* a unos amigos, Lorca le decía "Ya verás qué obra. Atrevidísima y con una técnica totalmente nueva. Es lo mejor que he escrito para el teatro";



después de la lectura se había desanimado: “No se han enterado de nada o se han asustado, y lo comprendo. La obra es muy difícil y por el momento irrepresentable, tienen razón. Pero dentro de diez o veinte años será un exitazo; ya lo verás”. (Martínez Nadal, 1978: 22).¹

El tercer número de *Los cuatro vientos*, junio de 1933, la última revista colectiva del grupo de los poetas del 27, presenta un extenso fragmento de *El Público* (aproximadamente un tercio del total que ahora conocemos) con la indicación entre paréntesis de “un drama en cinco cuadros”. Está compuesto por dos cuadros que apenas difieren del cuadro II y del cuadro V de la versión que nos ha llegado.

La edición de Rafael Martínez Nadal ha construido la base para toda la crítica siguiente puesto que el escritor fue el único que disponía de un manuscrito, si bien incompleto, de *El público*. El mismo García Lorca se lo entrega en mano, con el encargo de destruirlo si le pasara algo, el 16 de julio de 1936, en lo que sería la despedida definitiva de los dos amigos. (Martínez Nadal, 1978: 20-21)². Recordemos que Federico García Lorca fue asesinado el 19 de agosto del mismo año en el camino entre Víznar y Alfacar, en la provincia de Granada.

Sobre los dos manuscritos perdidos circulan muchas especulaciones (Gibson, 1987: 100). Martínez Nadal también menciona haber asistido a dos lecturas de *el Público*, una, ya mencionada, a finales de 1930 y otra alrededor del doce de julio 1936 que el autor consideraba definitiva. Así confirma la existencia de dos manuscritos (Martínez Nadal, 1978: 23)³. Según lo anterior el texto publicado no corresponde a la versión definitiva de la pieza sino a una copia primeriza, presumiblemente incompleta, que ha hibernado en manos de su custodio hasta su edición en 1976⁴. Por otra parte, la puesta en escena de la obra tuvo que esperar un poco más, hasta el estreno mundial en San Juan de Puerto Rico el 15 de febrero de 1978.

Desde 1978, y en particular desde 1986, *El público* alcanzó una repercusión inusitada. Estrenos casi simultáneos en Ginebra, Madrid, París, Londres y también en Argentina, en el IAAC, Manzana de las luces, 1988. La obra fue particularmente bien recibida y comprendida por grupos de teatro experimental, según lo demuestran las numerosas gacetillas y videos subidos a las páginas de internet. Cuestiones estéticas y sociales han concurrido en tan buena recepción. A continuación expondré las que me parecen más relevantes:

- 1.- La revalorización del arte moderno de las vanguardias históricas.
- 2.- El reciente interés en el orden mundial por tema de la homosexualidad y las escrituras de género.
- 3.- La calidad del texto dramático que llama la atención en cuanto a su construcción teatral, precursora de los nuevos derroteros del teatro contemporáneo.
- 4.- La pieza toma como asunto los grandes temas universales de la vida, el amor y la muerte, de larga tradición en el teatro occidental.
- 5.- Por último, en el circuito escénico, la obra propone interesantes desafíos de reflexión metateatral.

A estas consideraciones es posible sumarle otros condimentos: Por un lado, los evidentes elementos autobiográficos soterrados pero recuperables en la obra; por otra parte, el juego intertextual que se da no sólo entre esta obra y otras del mismo autor sino también entre

¹ Remitimos también a Millán 2006: 28.

² Transcribo la cita completa: “Cuando ya íbamos a salir, volvió a su cuarto, abrió el cajón de su mesa y sacando un paquete me dijo: ‘Toma. Guárdame esto. Si me pasara algo lo destruyes todo. Si no, ya me lo darás cuando nos veamos.’ [...] Al llegar a mi casa, abrí el paquete que Federico me había entregado. Entre papeles personales, estaba lo que parece el primer borrador de cinco cuadros del drama, inédito hasta 1976, *El público*. El encargo de destruirlo todo no podía aplicarse a este manuscrito.” (Martínez Nadal, 1978: 20-21).

³ Deben de existir pues, dos versiones completas del drama: la que en 1930 leyó en casa de Morla, escrita a tinta en pequeñas hojas en octavo, y la que leyó en 1936 en el restaurante Buenavista, escrita a máquina en papel tamaño folio y que consideraba definitiva. (Martínez, Nadal 1978: 23).

⁴ La cuestión de la reconstrucción hipotética del texto original ha dado lugar a numerosos debates. La mayoría de la crítica supone un cuadro perdido, el cuadro IV, donde el público irrumpe en escena. De esta manera, la obra constaría de seis cuadros.



la pieza y producciones teatrales representativas: Shakespeare y Calderón, Pirandello y Cocteau, entre otros.

También aparece otro hecho singular: El largo período de ocultamiento del texto dramático y su virtualidad escénica provocó que la inscripción de obra en la escena se realizara en un contexto de recepción muy alejado del horizonte de expectativas del autor. La crítica al público amortajado propia de las vanguardias que tiene como objetivo "épater le bourgeois," es decir, molestar la seguridad y la comodidad con que el burgués se relaciona con el mundo, es recibida por un público mucho más receptivo y acostumbrado a la experimentación en el teatro.

El espacio acotado de esta ponencia permite solo algunas consideraciones particulares.

Es posible comenzar a manera de marco con la discutida pero insoslayable pertenencia de la obra a la estética surrealista, con la que Lorca siempre mantuvo una relación conflictiva. En este tema nuevamente se entrecruzan arte y vida a través de la influencia ejercida sobre García Lorca por Dalí y Buñuel en la Residencia de Estudiantes en Madrid, institución a la que llega Lorca a partir de 1919. Juntos exploran las teorías de las vanguardias La colaboración artística de Lorca y Dalí también se refleja en el hecho de que Dalí diseña los decorados para la representación de la primera obra teatral exitosa de Lorca, Mariana Pineda, que se estrena en 1927. Además, durante su estancia en Cadaqués, en el verano de 1927, Lorca se deja vencer por Dalí a exponer 24 de sus dibujos en las Galeries Dalmau en Barcelona. El mérito de Luis Buñuel por otro lado, es de poner a sus amigos de la Residencia, incluso Federico, en contacto con las comedias de Charlie Chaplin y Buster Keaton, en la época cuando era director del Cineclub de la Residencia, entre 1920 y 1923. El humor negro y grotesco de estas películas se puede relacionar fácilmente con las imágenes absurdas del surrealismo.

Conviene repasar los rasgos generales de esta vanguardia: Lo medular del movimiento fue la creencia de que el arte y la vida formaban una unidad (Pellegrini, 1981: 16). La preocupación fundamental de los surrealistas fue siempre el hombre concreto: su necesidad de realizarse y conocer, sus deseos, sus sueños, sus pasiones, su mundo anímico profundo, su afán de trascender, su ansia de autenticidad frente a una sociedad artificial, regida por normas éticas y sociales absurdas, frente a una sociedad mecanizada e hipócrita, con valores arbitrarios y falsos. Desde los comienzos del movimiento, los surrealistas señalaron la importancia que la idea de libertad tenía para ellos. Breton decía en 1924: *La palabra libertad es lo único que todavía me exalta*.⁵ La liberación del hombre debe comenzar por la liberación espiritual y para ello aconseja un procedimiento de índole estrictamente poética: *el vertiginoso descenso en el interior del espíritu*.⁶ El artista se vuelve así transgresor por naturaleza, se rebela contra las coerciones que oprimen al hombre, empezando por el dogma de la omnipotencia de la razón.

El amor es, para los surrealistas, la pasión que exalta todos los mecanismos de la vida. Ellos ven en el amor la unión de lo físico (la vida inmediata) con lo metafísico: es al mismo tiempo cumplimiento y transcendencia. Su sentido es la lucha contra la soledad; mediante el amor el hombre trasciende su condición de individuo. Lo erótico, entonces, proclama la libertad de la vida inmediata, libre, en consonancia con la alta jerarquía del deseo.

Todo lo que el surrealismo piensa del arte se resume en su concepción de la omnipotencia de la poesía. La poesía constituye el núcleo vivo de toda manifestación del arte y tiene una función muy importante: al descubrir al hombre lo más recóndito de su espíritu, al intentar objetivarlo mediante el lenguaje, la poesía no sólo se convierte en mecanismo de liberación sino que resulta método muy especial de conocimiento: es un conocimiento "iluminador". El poeta ilumina zonas oscuras del ser y al penetrar con su luz en la profundidad

⁵ Cfr. Breton, *Primer manifiesto del surrealismo*. En: De Micheli, 2001. Para todas las cuestiones relacionadas con las vanguardias remitimos al citado estudio de De Micheli.

⁶ Dice Breton: *Si la profundidades de nuestro espíritu ocultan extrañas fuerzas capaces de aumentar aquellas que se advierten en la superficie o de luchar vigorosamente contra ellas, es del mayor interés captar esas fuerzas...* En: De Micheli, 2001: 271.



del espíritu, no sólo nos revela al hombre esencial, sino que descubre todos los datos secretos que lo unen al mundo que lo rodea y del cual forma parte (Pellegrini, 1981: 17, 19, 21, 22).

Todo el esfuerzo de estos artistas se centra en la superación de la fractura entre arte y sociedad, entre mundo exterior y mundo interior, entre fantasía y realidad. El surrealismo parte de un principio básico: la toma de conciencia de la “traición” de las cosas sensibles. Las cosas ya no proporcionan emoción ni consuelo al hombre; están sujetas a la esclavitud de la sociedad dominante y ellas mismas son esclavas de la lógica convencional. Así pues, el objetivo de la estética surrealista es subvertir las relaciones de las cosas y crea un mundo en el que el hombre encuentre “lo maravilloso” (De Micheli, 2001: 157). Lo maravilloso no constituye una negación de la realidad sino la afirmación de la amplitud de lo real, que abarca el mundo visible a nuestros sentidos y el mundo invisible, mágico, hecho de sueño y de misterio. También el surrealismo adoptó una postura revolucionaria de base en contra del *Establishment* y de las buenas costumbres.

Tanto en la poesía como en el ámbito de la plástica, la base se la operación creativa surrealista es la imagen, pero no se trata de la imagen tradicional, que toma como punto de partida la similitud. La imagen surrealista es todo lo contrario, no aproxima dos realidades que de alguna manera se asemejan sino dos realidades lo más lejanas posible la una de la otra. Cuanto más alejadas sean las concomitancias de las dos realidades objeto de aproximación, más fuerte será la imagen, tendrá más fuerza emotiva y pondrá en marcha la imaginación del observador por insólitos senderos de la alucinación, el sueño y la poesía.⁷ El único elemento que funciona como cohesivo en los así creados objetos surrealistas es la simbología sexual. En *El Público* esto se manifiesta en los ambientes irreales, en los personajes sin individualidad, y en continua transformación, en la sucesión de escenas que se yuxtaponen según un ordenamiento aleatorio. Los signos escenoplásticos son absolutamente surrealistas: “Cuadro I. Cuarto del director, vestido de chaqué. Decorado azul. Una gran mano impresa en la pared. Las ventanas son radiografías”; “Solo del pastor Bobo. Cortina azul, un gran armario lleno de Caretas Blancas de diversas expresiones [...] El Pastor Bobo lleva en la cabeza un embudo lleno de plumas y ruedecillas.”; “Cuadro V. la misma decoración que en el primer cuadro. A la izquierda una gran cabeza de caballo colocada sobre el suelo. A la derecha un ojo enorme y un grupo de árboles con nubes, apoyados en la pared.”

En este panorama, García Lorca parece aproximarse a la posición de Artaud quien es ejemplo singular del vertiginoso descenso a las profundidades del yo que preconizaba Breton. Para Artaud el problema de la condición humana debe quedar reducido al hombre en sí, y la experiencia esencial debe llevarla cada hombre hasta sus extremas consecuencias en busca de su naturaleza verdadera. Toda verdadera libertad es oscura, y se confunde infaliblemente con la libertad del sexo, que es también oscura, aunque no sepamos bien por qué. (Artaud, [1938] 2005: 33).

Desde esta visión surrealista es posible conectar el segundo tema: el amor oscuro. La indagación acerca del amor, el deseo y la identidad presente en *El Público* anuncia las teorías de género y el movimiento “queer” de la década del noventa. Enfatiza la transformación de los personajes, la deconstrucción de las identidades, la exploración por las diferentes manifestaciones del amor más allá de los márgenes de la cultura sexual dominante. El espectador o lector se encuentra con los grandes universales del amor, la vida y sobre todo la muerte. Son conceptos eternos encarnados en personajes también universales como la Julieta de Shakespeare.

⁷ Max Ernst explica casi didácticamente el procedimiento que conduce a la creación de la imagen surrealista: acoplamiento de dos realidades en apariencia inconciliables en un plano que en apariencia no conviene a ninguna de las dos. La imagen surrealista es un atentado al principio de identidad. No tienen otro significado los llamados “objetos surrealistas” compuestos por este procedimiento, análogo al fotomontaje o al collage en su acepción ernstiana. Cfr. *Primer manifiesto del surrealismo* de André Breton (1924) En: De Micheli, 2001: 159, 277.



Si el erotismo es uno de los hilos conductores de la acción dramática, la reflexión acerca del hecho teatral es otro. *El Público* expone la teoría de Lorca del “teatro bajo la arena” que opone al “teatro al aire libre”, experimento que pretende confrontar al espectador consigo mismo, que propone un espejo que refleja el lado oscuro de los seres humanos.

El argumento de *El Público* podría resumirse de la siguiente manera: El director de escena está satisfecho porque ha terminado la representación en el teatro al aire libre de una puesta convencional de *Romeo y Julieta* de William Shakespeare, sin embargo irrumpen en escena con trompetas cuatro caballos blancos, alegoría del mundo de los instintos y de sus fantasmas interiores. La escena siguiente presenta a tres hombres vestidos de frac que llevan barbas oscuras. Comienzan felicitándolo por su representación del teatro al aire libre pero inmediatamente le exigen que sea reemplazado por el verdadero teatro, el teatro bajo la arena. El Director se niega por temor a la máscara. El Hombre 1 pide un biombo y el hombre 2 y 3 empujan detrás de él al Director y sale por el otro lado un Muchacho vestido de Arlequín que según la didascalia debe ser una actriz. Todos pasan por el biombo y salen transvestidos. El Director, Enrique, tuvo una conflictiva relación amorosa con el Hombre 1, Gonzalo. En el cuadro II, Ruina romana, aparece una Figura de Pámpanos rojos que toca la flauta mientras la Figura de Cascabeles dorados danza en el centro de la escena. Se establece un conflictivo diálogo entre los dos amantes. En el cuadro III, Muro de arena, los tres hombres y el director plantean la misma lucha amorosa del cuadro anterior. El muro se abre y aparece el sepulcro de Julieta en Verona. Viste un traje blanco de ópera y lleva al aire dos senos de celuloide rosado. Entran a escena tres caballos blancos y uno negro; luego, el Director, vestido como el Arlequín Blanco, y el Hombre 1. El Director reclama su teatro al aire libre pero el Caballo Blanco 1 dice: “No. Ahora hemos inaugurado el verdadero teatro. El teatro bajo la arena.” y el Caballo Negro agrega: “Para que se sepa la verdad de las sepulturas”. Surge nuevamente el tema de la máscara: el Hombre 1 ya ha conseguido arrancársela pero el Director de escena no. Sin embargo, a continuación se arranca el Traje de Arlequín y lo arroja detrás de una columna. Debajo lleva un Traje de Bailarina. Por detrás aparece el Traje de Arlequín Blanco con una careta amarillo pálido. Nuevamente el Director se arranca el traje y aparece vestido con un maillot lleno de pequeños cascabeles. Entonces se yergue el Traje de bailarina. En el cuadro IV aparece, en una cama de frente y perpendicular al suelo, un Cristo Rojo coronado de espinas azules. Un enfermero le clava agujas. El Cristo repite las frases del Calvario, según el Nuevo Testamento. Aparecen dos grupos, uno de estudiantes y otro de damas que comentan el tumulto protagonizado por el público al descubrir que Julieta era un joven. El Estudiante 2 reflexiona: “... ¿es que Romeo y Julieta tienen que ser necesariamente un hombre y una mujer para que la escena del sepulcro se produzca de manera viva y desgarradora?” El Cristo muere, la cama gira sobre sí misma y aparece tendido el Hombre 1 con frac y barba negra. Entra en agonía e invoca a Enrique dos veces. La luz decrece hasta desaparecer. Un estudiante enciende una linterna e ilumina la cara muerta del Hombre 1. A continuación se representa el Solo del Pastor Bobo mientras las caretas balan. El cuadro V muestra al Director de escena y al Prestidigitador, personaje alegórico de los tramoyistas del viejo teatro. El Director confiesa que sus amigos y él abrieron el túnel bajo la arena y cuando llegaron al sepulcro levantaron el telón. El Prestidigitador pregunta qué teatro puede surgir de un sepulcro y El Director le responde: “Todo el teatro sale de las humedades confinadas. Todo el teatro verdadero tiene un profundo hedor de luna pasada. Cuando los trajes hablan, las personas vivas son ya botones de hueso en la paredes del calvario.” Agrega más adelante: “Y demostrar que si Romeo y Julieta agonizan y mueren para despertar sonriendo cuando cae el telón, mis personajes, en cambio, queman la corona y mueren de verdad en presencia de los espectadores.” El cuadro termina con la muerte del Director.

El título de la obra evidencia la centralidad de la figura del público. Su importancia como personaje es clara desde el principio cuando, en el cuadro I, el CRIADO avisa al DIRECTOR de su presencia: “CRIADO: Señor. / DIRECTOR: ¿Qué? / CRIADO: Ahí está el público. /



DIRECTOR: Que pase” (33); especie de leit motiv que con pequeñas variaciones se repite otra vez en el Cuadro I y dos veces más al cierre de la obra, en el Cuadro V: “CRIADO :(*Se asoma a la puerta temblando, con las manos sobre el pecho.*) ¡Señor! / DIRECTOR: ¿Qué? / CRIADO: (*Cayendo de rodillas.*) Ahí está el público. / DIRECTOR: (*Cayendo de bruces sobre la mesa.*) ¡Que pase.! / .” Luego de la muerte del Director se escucha una voz fuera de escena, desde la oscuridad: “VOZ: (*Fuera.*) Señor. / VOZ: (*Fuera.*) Qué. / VOZ: (*Fuera.*) El público. / VOZ: (*Fuera.*) Que pase” (165).

En primer lugar, hay que destacar que el público es un personaje. Se trata de un personaje ausente pero que es continuamente referido por el resto, exactamente igual que el Godot que crearía Beckett más de veinte años después, en *Esperando a Godot* (1953).

El título del texto evidencia la centralidad de la figura del público. Es lícito suponer que él es el protagonista. ¿Pero qué se entiende en este contexto como público? ¿Y por qué para Lorca es la causa fundamental a través de la cual el teatro se convierte en un espacio para la deconstrucción del discurso del amor y la sexualidad burguesa?

Durante toda la obra el “público” se presenta como múltiple e indefinido; como un “tumulto”, y como alguien/algo amenazante, capaz de causar graves daños y a quien se teme. El Director dice en el Primer Cuadro cuando es invitado a pasar a través del biombo: “(Llorando.) Me ha de ver el público. Se hundirá mi teatro...” (45). En el Cuadro V, se sugiere que es el público quien ha matado a Romeo y quiere castigar al Director. Un poco más adelante los Estudiantes comentan el destrozo que ha hecho el público al enfrentarse con el “teatro bajo la arena”. Pero el público también está formado por los personajes que han presenciado las representaciones a las que se hace referencia en la obra. Los estudiantes, en particular tienen una actitud abierta. Ellos representan la posibilidad de ver más allá de las convenciones sociales.

La novedad de *El público* es asombrosa. Ejemplo del “teatro dentro del teatro”, de rotundo rechazo a la estética naturalista, de ataque a todo tipo de barreras racionales y morales, la obra explora el viaje subterráneo hacia el mundo de los sueños y los deseos, configurado según la yuxtaposición de imágenes según la “lógica poética” Obra de trajes y máscaras que conservan peligrosamente la humanidad de los sujetos, que deben luchar por el despojamiento que conduce inexorablemente a la muerte. La imposibilidad de esta obra consiste en que su representación hasta las últimas consecuencias dejaría de ser representación para convertirse en otro tipo de acontecimiento: el “teatro bajo la arena”, que está mucho más cerca del ritual chamánico que del espectáculo. En ningún sitio como aquí el poeta consigue combinar la tradición mediterránea, con una vuelta definitiva a la tragedia, junto al proyecto utópico “de igualar el arte a la vida”, tan propio de los movimientos vanguardistas de la época. Unos años más tarde Antonin Artaud explorará en París esta continuidad arte-vida a través del teatro de la “crueldad”. El teatro del absurdo también planteará, con recursos dramáticos la angustia del hombre como un *Da-Sein*, un Ser-ahí, un ser arrojado y abandonado a la existencia. No hay lógica en el mundo, y la vida está continuamente amenazada por la muerte. García Loca en *El Público* centró su atención en la angustia indisociable de la condición humana. Asimismo experimentó con el lenguaje, lo erosionó hasta dejar sólo su esqueleto⁸. Dramaturgia que asombra en el siglo XXI.

Bibliografía

Béhar, Henri (1971). *Sobre teatro Dadá y Surrealista*. Barcelona: Barral Editores.

De Micheli, Mario (2001). *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial.

⁸ Remito a los abundantes estudios sobre el teatro del absurdo, en particular al trabajo de Esslein (1966).



Esslein, Martín (1966). *El teatro del absurdo*. Barcelona: Seix Barral.

García Lorca, Federico (1978). *El Público y Comedia sin título*. Barcelona. Seix Barral.

----- (2005). *El público. El sueño de la vida. Edición de Antonio Monegal*. Madrid: Alianza Editorial.

----- (2006). *El público. Edición de María Clementa Millán*. Madrid: Cátedra.

Gibson, Ian (1987). *Federico García Lorca 2. De nueva York a Fuente Grande (1929-1936)*. Barcelona: Grijalbo.

Millán, María Clementa (2006). "Introducción", en *El público*. Madrid: Cátedra: 9-115

Monegal, Antonio (2005). "Una revolución teatral inacabada". Introducción a Federico García Lorca. *El público. Sueño de la vida*. Madrid: Alianza Editorial: 7-42.

Pellegrini, Aldo (1981). *Antología de la poesía surrealista*. Barcelona: Argonauta.

Datos de la autora

Nora Gabriela Iribe es Profesora de Enseñanza Secundaria, Normal y Especial en Letras, egresada de la Universidad Nacional de La Plata. Actualmente se desempeña como profesora de los colegios preuniversitarios Bachillerato de Bellas Artes "Francisco de Santo", Colegio Nacional "Rafael Hernández" y Liceo "Víctor Mercante", dependientes de la Universidad Nacional de La Plata. Es profesora de la Escuela de Teatro La Plata (Dirección General de Educación Artística Superior). Entre las cátedras que dicta relacionadas con el tema de la ponencia es posible destacar "Seminario de Semiótica teatral", "Taller de teatro" (Bachillerato de Bellas Artes. UNLP), Introducción en el análisis de la producción teatral", "Arte, culturas y estéticas del mundo contemporáneo" (Escuela de Teatro La Plata). Ha escrito numerosos artículos relacionados con teatro y literatura.